

Fabricando el mundo. Objetos íntimos y la agentividad de los diseños entre los yukpa

Ernst Halbmayer

Philipps-Universität Marburg, Alemania

halbmaye@uni-marburg.de

A partir del viraje material y últimamente por el viraje ontológico, la antropología ha re-encontrado lo que ha sido excluido por mucho tiempo: las cosas y los objetos etnográficos. Desde la decadencia del evolucionismo y del difusionismo, los objetos etnográficos fueron considerados cosas de los museos, por haber dejado de ser importantes para la reconstrucción de las etapas del desarrollo humano y de círculos culturales de acuerdo a las escuelas evolucionistas y difusionistas del temprano siglo xx. Sin embargo, los objetos han retornado a los debates teóricos y las colecciones etnográficas juegan hoy un papel de creciente importancia en varios sentidos. A partir de las colecciones etnográficas la ética de la antropología y las prácticas de la recolección en contextos coloniales y neo-coloniales están y deben ser reconsiderados y reevaluados; esto crea nuevos desafíos para los museos europeos que se ven confrontados con demandas de restitución de objetos y con preguntas sobre su proveniencia. Así mismo las colecciones también ofrecen oportunidades todavía poco elaboradas para cooperaciones y proyectos conjuntos entre los pueblos indígenas y museos etnológicos (van Broekhoven *et al.* 2010; Peers & Brown 2003; Fienup-Riordan 2005a, 2005b).¹ Estos proyectos permiten diferentes formas de la re-apropiación de la herencia cultural para pueblos indígenas cuya cultura material actual, en la mayoría de los casos, se encuentra fuertemente transformada. Además, estas cooperaciones abren nuevos caminos de entendimiento de las piezas etnográficas en el contexto de los museos, y nuevos métodos de trabajo de campo.²

Lo que alguien puede experimentar trabajando con indígenas en colecciones etnográficas también forma parte de debates teóricos: las cosas archivadas no son solamente ‘objetos’, y aspectos de la memoria cultural de otros pueblos y de un contacto cultural desigual. Estas piezas van en muchos casos más allá de lo que nosotros entendemos como objetos. Estos pueden tener vida, una agentividad propia y frecuentemente son

1 Estas discusiones y formas de cooperación entre museos y las comunidades indígenas ya tiene una tradición más amplia y desarrollada en los Estados Unidos y Canadá.

2 Con el simposio “Objetos como testigos del contacto cultural – perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/Colombia)” y el taller que realizamos con los expertos del río Negro fuimos intentando de iniciar una cooperación de este tipo. Para más detalles vea la introducción a este dossier (Kraus, Halbmayer, Kummels en este volumen).



parte de relaciones sociales y redes con seres humanos, otros objetos y seres no-humanos. El estatus ontológico de las cosas ha sido tematizado en los últimos años a partir de diferentes posiciones teóricas. Si se ve hacia América del Sur, Viveiros de Castro (2004) argumentaba en que la diferencia entre sujeto y objeto es filosóficamente una de acuerdo a la perspectiva y la diferencia del saber. Saber “en la epistemología objetivista” implica un proceso de “desubjetivación” reduciendo al sujeto a un mínimo como “resultado de un proceso de objetificación [...] objetificación es el nombre de nuestro juego, lo que no está objetivado, sigue siendo irreal y abstracta. La forma del otro es *la cosa*” (2004: 468, traducción propia).

El chamanismo amerindio, en contraste, personifica y toma la perspectiva de lo que trata de entender. La forma del otro es el de la persona. “Son objetos que necesariamente apuntan a un sujeto; como acciones congeladas, son realizaciones materiales de la intencionalidad no material. Lo que es naturaleza para nosotros puede muy bien ser la cultura para otra especie” (Viveiros de Castro 2004: 471). Desde este punto de vista, Viveiros de Castro se focaliza en la dicotomía entre ontologías opuestas basada en la inversión de la relación entre naturaleza y cultura pero no se dedica al estatus específico y la relevancia de objetos etnográficos concretos. Más bien, los objetos quedan al margen de su teoría del perspectivismo que se enfoca en las relaciones entre humanos, animales y espíritus.

Santos-Granero (2009), en contraste, trata de elaborar el estatus de las cosas enfocándose en su fabricación. Él identificó distintos regímenes de cosas (*forms of thinghood*) amazónicos. Refiriéndose a los mitos y la evidencia etnográfica, Santos-Granero demuestra que las cosas pueden ser animadas y pueden tener agencia y transformarse en partes del cuerpo o tener el poder de transformarse en otros objetos. Él propone un marco simbólico de fabricación compartido entre cosas y personas, y argumenta que la procreación artesanal (la fabricación) precede a la procreación sexual en Amazonia (Santos-Granero 2009: 8). La fabricación “proporciona el modelo para todos los actos creativos” (Santos-Granero 2009: 8). Con esto, Santos-Granero está al mismo tiempo indicando que el perspectivismo enfocado en las relaciones entre humanos, animales y espíritus excluye los objetos animados. Además, la importancia de este marco de fabricación comprueba que la predación y afinidad simbólica no es el esquema único y dominante en la Amazonia.³

A pesar de estos debates teóricos, la noción de la fabricación de Santos-Granero sigue siendo una caja negra, de la que no sabemos qué contiene y cuáles son las formas que puede asumir. Mientras en la perspectiva de Viveiros de Castro el chamanismo

3 Esto fue la argumentación de Viveiros de Castro (1993, 2001) que fue criticado por Overing & Pases (2000) y Hill & Santos-Granero (2002). Pero también Descola (2005: 460s.) está criticando la dicotomía entre una economía de la predación o de la alteridad simbólica y una economía moral de la intimidad.

amerindio transforma objetos en personas, la teoría de Santos-Granero reconoce la agentividad y subjetividad gradual de las cosas y lo ubica dentro un marco común de fabricación.

Existen otros trabajos entretanto clásicos como los de van Velthem sobre los aparai (1992, 1994, 1998, 2003) y de Guss (1989) sobre la cestería de los yekuana o más reciente la obra de Lagrou (2007, 2012) sobre los kaxinawa en los que se muestran que los artefactos no son solamente relevantes como piezas de arte sino que son sobre todo expresiones y materializaciones de su cosmología y mitología.⁴

Otra idea es desarrollada por Severi (2011, 2012, 2015) que está repensando la relación entre los diseños gráficos, las operaciones mentales, y las estrategias de memorización verbal ritualizadas en su análisis de las artes de memorización entre pueblos Amerindios. La memoria social no está solamente basada en las palabras verbalizadas, sino que las imágenes juegan un papel importante. Para él, las representaciones gráficas tratan acerca de híbridos entre palabras e imágenes mnemónicas en contextos ritualizados.⁵

Lagrou argumenta que el grafismo amerindio⁶ es una técnica de alteración de la percepción “cuyo efecto kinestésico consiste en absorber al observador para dentro del espacio gráfico, haciendo desaparecer la opacidad de la superficie y produciendo movimiento y profundidad en el espacio perceptivo” (Lagrou 2012: 17). Así mismo, Prinz argumenta que “En su movimiento continuo entre el mundo mítico y lo cotidiano, el objeto estético, el artefacto, la máscara y el cuerpo pintado llegan a ser símbolos de la transgresión. Sin embargo los dibujos artísticos no son los espíritus: son sus representaciones, que se refieren al origen mítico y a la experiencia sensitiva del ‘terror primordial’, si bien ya no forman parte de él” (Prinz 2000-2001: 165). En estas perspectivas el perspectivismo y la transgresión son cualidades del grafismo y de los objetos. En la versión de Lagrou el grafismo produce la transgresión mientras que en la versión de Prinz los objetos estéticos están representando la transgresión.

Los yukpa

En el siguiente capítulo voy a analizar con que prácticas el mundo, los animales, las personas y los objetos fueron fabricados entre los yukpa. Muchas de estas prácticas típicamente no aparecen en nuestros libros sobre tecnología y ergología, ni en las documentaciones que acompañan los objetos en las colecciones etnográficas. Ambos se enfocan en los materiales y en los actos instrumentales-tecnológicos de la producción de

4 Estas ya fueron tematizados en los dos volúmenes “Ver los mitos” (*Die Mythen sehen*) editado por Münzel (1988).

5 Si estas imágenes son de verdad quimeras, como supone Severi o más bien visualizando seres reales como argumenta Karadimas (2015) forma parte de un debate actual.

6 Para el concepto del grafismo indígena véase Vidal (1992).

los objetos. ¿Cuál es entonces el marco de la fabricación entre los yukpa? ¿Y qué papel juega el grafismo, los dibujos o los ‘escritos’ que llevan los objetos?

Los yukpa son el único grupo amerindio contemporáneo de habla caribe en el noroeste de América del Sur. Viven en la parte venezolana y colombiana de la Sierra de Perijá. Habitan al sur de los wayuu de habla arawak, al sureste de los grupos chibcha de la Sierra Nevada de Santa Marta (kogi, ika, wiwa, kankuama, ette [chimila]) y al norte de los barí que también hablan una lengua chibcha. Forman entonces parte de una región en la cual las influencias andinas, amazónicas y mesoamericanas se encuentran y que ha sido llamado área chibcha (Kirchhoff 1943), el área intermedia (Haberland 1957) o recientemente área Istmo-colombiana (Hoopes & Fonseca 2003).

Entre los yukpa existen diferentes subgrupos que habitan varios valles fluviales de la Sierra de Perijá (véase Halbmayer 2013; Ruddle 1971). Hablan dialectos distintos y tienen tradiciones orales con variaciones marcadas en sus detalles. En la siguiente descripción me referiré a datos recogidos entre tres de los subgrupos yukpa: los irapa de Venezuela y los iroka y sokorpa de Colombia.

Fabricando y transformando el mundo

Observando a los yukpa de la Sierra de Perijá es llamativo que la fabricación y el origen de los artefactos como las cestas, las mochilas, los arcos y las flechas, las esteras etc. casi nunca sea tematizado en los mitos. Si estos objetos son mencionados en los mitos parecen generalmente cosas ya existentes y disponibles para los actores. Se podría decir que estos objetos son parte de las personas desde el comienzo. A veces su origen es mencionado de paso en cuentos con otro enfoque central. Pero ni en los mitos estos artefactos se transforman en personas o empiezan a actuar por sí mismos.

Aunque la fabricación de los artefactos no juega un papel central, existe un ‘marco simbólico de la fabricación’ definido por el héroe cultural que es llamado *amóricha* o *tamoryayo* entre los irapa, *otompa* entre los iroka o *aponto* en sokorpa. Hoy en día, bajo la influencia cristiana, muchas veces es llamado *papsh tyos*, padre dios. Las actividades del héroe cultural, no se enfocan en la fabricación de artefactos, sino en la ‘fabricación’ del mundo y de los seres vivos como tal.

Amóricha, como los irapa lo llaman, es una expresión condensada de esta observación. Múltiples referencias y analogías asocian este ser mítico con diferentes niveles de significado. Etimológicamente el término *amó-ri-cha* se deriva del verbo *-amó-* construir/hacer en el sentido de construir una casa, el marcador posesivo nominalizante *ri-* y el sufijo *-cha* indicando una persona del pasado histórico. *Amóricha* puede entonces ser traducido como la persona del pasado histórico que tenía el poder de construir. Pero él no solo

construye la casa,⁷ sino él está construyendo y fabricando el mundo, sus condiciones, y las formas de vida como las conocemos hoy en día.

El espacio-tiempo, en que estas actividades se llevaron a cabo, se llama *owaya tamoiya*. Se refiere a un mundo en el sentido espacio-temporal (*owaya*) que está en construcción, en un tiempo híper-transformativo originario, un estado de metamorfosis o cocción cosmológica.

Antiguamente la tierra no tenía vida. La tierra y el firmamento se encontraban muy cerca, entonces hacía mucho calor. Los ríos y mares hervían como hierve el agua en las ollas cuando están puestas sobre el fogón. En la tierra no había vida.

Solamente existía un ser llamado Tamoryayo que vivía arriba, encima de las nubes, al otro lado del firmamento. Se dice que Tamoryayo vivía solo allá arriba, encima de las nubes y que se cansó de su soledad y fue cuando decidió bajar a la tierra.

Así lo hizo. Bajó a la tierra, pero la encontró muy caliente y era imposible vivir allí. Tamoryayo tampoco podía aguantar aquel terrible y quemante calor.

Entonces tomó su arco y flechas, les untó cera en las puntas y se las tiró al sol, cegándole un ojo, y al instante, el firmamento subió un poco. Luego tomó la otra flecha, se la volvió a tirar, y fue cuando el firmamento subió nuevamente, quedándose en el sitio en donde está ahora (Armato 1988: 9).

Obviamente este mito habla de un acto mítico primordial de diferenciación. El héroe cultural crea y transforma el mundo que es inhabitable, increíblemente caliente y donde los ríos y lagunas hervían. El firmamento estaba cerca a la tierra y había dos soles, así que nunca era oscuro. Él disparó (-*ama*-) flechas con puntas de cera negra de abejas al sol y así el firmamento comenzó a levantarse. Y le disparó en el ojo a uno de los soles, que se oscureció y se convirtió en la luna. Así se estableció la distancia necesaria y él creó las diferencias entre el día y la noche, fría y caliente, seco y húmedo y por lo tanto estableciendo condiciones habitables en la tierra (Halbmayer 2004a).

Esta diferenciación transforma las condiciones primordiales en más templadas. El estado indiferenciado está asociado con el calor primordial, la ebullición de la tierra, un estado que no es ni crudo ni cocido sino hirviendo. La diferenciación, en contraste, significa moderación y la socialización de las condiciones primordiales. El mensaje central de este mito parece ser que un estado de no-diferenciación está asociado con las condiciones insoportables primordiales y la reaparición de tales condiciones tiene que ser evitada. Una desdiferenciación, socialmente relacionada al incesto, la identidad entre los animales y los seres humanos y la posibilidad de una transformación de la humanidad en la animalidad debe ser eludida. Como vamos a ver, la animalidad no es el estado primordial de lo humano, ni es la humanidad el estado primordial de la animalidad

7 Como lo hace por ejemplo *atta wandadi* de los yekuana, donde la casa es al mismo tiempo un símbolo del cosmos.

como argumenta Viveiros de Castro (1998). En el caso yukpa los proto-animales actúan como humanos (que no son) e interactúan con el héroe cultural, que está creando a los humanos de un árbol después de darse cuenta que no puede procrear con los proto-animales. Él transforma a los proto-animales en animales como hoy los conocemos exactamente porque no son humanos y él no se podía reproducir con ellos y ellos además cometían incesto. La posibilidad de una transformación de humanos en animales es una repetición de la transformación originaria y punitiva que hizo el héroe. No se trata de una transformación al revés en el sentido de Guss (1991) en un estado originario de los humanos.⁸ Los humanos no surgieron de animales, ni los animales de los humanos. Los humanos fueron más bien creados de un árbol.

Tejiendo y hacer crecer al mundo⁹

Otra versión de este cuento, recogido entre el subgrupo iroka, menciona que el héroe cultural existía solo para sí mismo *twapa*, expresada por el infinitivo de los verbos intransitivos [*tw-*], el verbo ser [*-a-*] y el sufijo humanizante *-pa*.

La narración¹⁰ comienza así:

Dios-padre existía solo [*twapa*].

En ese momento Dios-padre era un capullo [*monseno*]. ...

A partir de ahí con su hilo de seda bajó,
desde allí del mundo [*owaya*] arriba.

A partir de ahí fue cosiendo, Dios-padre.

La madre de Dios-padre [era] araña
por lo tanto su nombre era araña [*ačhaya*].

[Con el] hilo de seda llegó aquí desde allí arriba.

Dios-padre era un capullo.

Cuando Dios-padre era un capullo
salió [*netokanako*] del mismo, Dios-padre.

Así que se fue de su envoltura de piel [*yusčhu*].

Allí el capullo era su envoltura de piel.

En su centro se dividió [en dos].

Abajo se fue a la tierra [nono]. Por encima de allí [es el otro] mundo.

A partir de ahí bajó, Dios-padre.

Así Dios-padre creció [*natának*].

8 Como he argumentado en otra ocasión (Halbmayer 2004a).

9 Esta parte del artículo retoma argumentos desarrollados en otra ocasión (Halbmayer 2016).

10 Esta versión fue contada por José Manuel García. Doy las gracias a Wilson Largo para su colaboración en la traducción de este mito.

Se enderezó en la tierra [*nukuntanak*].
 Toda su envoltura de piel se volvió como la tierra.
 Allí se enderezó.
 Así fue y
 Dios-padre dijo: “No, esta tierra es pequeña”, dijo.
 A la vez [tuvo el] deseo y volvió a hablar.
 Grande fue transformando,
 grande fue transformando [*načhopnak*] la tierra.
 La tierra era pequeño.
 Grande fue transformando la tierra.
 Grande fue transformando.

Esta secuencia inicial establece que Dios era un ser vivo, el hijo de una araña que vivía en un capullo, obviamente en un estado de metamorfosis. En otras versiones, también se menciona que su nombre era *otompa*, que fue el nombre original del sol, hoy llamado *wechu*. Así el héroe cultural es una araña, un aspecto del sol, él vino a la tierra como rayo de sol a través de la niebla en forma de un hilo de seda.

El verbo transitivo que sirve para indicar el proceso de dejar el capullo es *-etoka-*, salir de una envoltura, un huevo, por ejemplo en el caso de una chica de la cabaña de la menstruación o en este caso del capullo. El capullo partido se convierte en la base de un universo con varios niveles. Una parte baja mientras que la otra permanece arriba y esto crea mundos diferentes. Este mundo como el espacio entre el firmamento y el suelo (*nono*) y un otro mundo sobre el cielo, también llamado *owaya*, entró en existencia.

Después de haber ampliado la tierra, el héroe empezó a construir el mundo aplicando diferentes métodos. El verbo utilizado para la ampliación de la tierra es *-ačho-* normalmente traducido como transformar, pero el significado preciso es ‘hacer que algo está pasando’. *Načhopnako* [n-acho-p[a]-nako; 3p-hacer sucediendo-Prog-PasH] él estaba haciendo que sucediera algo en el pasado histórico. En otras versiones el verbo ‘crecer’ se utiliza para este proceso. Él hizo crecer a la tierra. Al ampliar la tierra (*nono* – suelo) él no fue engrandeciendo al mundo *owaya*, el espacio entre el firmamento y la tierra que subió tirando flechas.

Y él estaba tejiendo (*-tkape-*) las montañas, los árboles y las hojas para tener sombra. Por lo tanto, Dios-padre estableció la vida y las condiciones para vivir tal como las conocemos hoy. Después de haber logrado eso, se sintió solo y se preguntaba ‘¿quién será mi compañera? ¿con quién voy a procrear?’ Estaba tejiendo dos piedras y les ponía ropa. Eran sus primeras compañeras pero no podía reproducirse con ellas. Cuando encontró una danta la tomó como mujer. Él estaba tejiendo una casa para ellos dos con sus palabras (*ywonküse*) y quería multiplicarse (*-epma-*) con ella. Pero ella no podía dar a luz

(*enka* – dar a luz). Por eso la mandaba al monte, y le decía que iba a comer, donde viviría, y le dio el nombre *achache* (danta). Así él transformaba los proto-animales, que eran casi como humanos, en los animales que conocemos hoy en día.

Después el conoció a *waye*, la perezosa y la tenía como mujer:

Le dio animales jóvenes [*ynepch*] que había tejido y le dijo:

“Lleva a los niños. (Los) Vas a crecer como niños.”

Después ella les creció

ella les creció [y] comenzaron a volar.

Eran los hijos de Dios.

Él pensó “serán las aves”.

Estas fueron sus primeros hijos.

El mito representa una sucesión de parejas que tenían la intención de reproducirse, empezando con la pareja menos humana, las piedras, a la danta, que no daba a luz, a la perezosa, que estaba criando hijos tejidos de Dios, pero –como veremos– se compromete a una relación incestuosa. Los proto-animales son finalmente transformados en animales y son enviados a vivir en el bosque. Tales ‘pares de producción y reproducción’, unidades de dos que trabajan y procrean, son las entidades económicas y sociales básicas entre los yukpa. Ser y existir solo –como el héroe cultural lo hizo– es, por el contrario, un estado incompleto de existencia. Unidades reproductivas deben ser, así es el mensaje de este y otros mitos, formados por individuos que no son demasiado distantes ni demasiados cercanos (incesto). En ambos casos la reproducción se hace imposible o resulta monstruosa.

Las múltiples formas de fabricación

La fabricación parece ser la forma general de hacer que algo suceda en el mito. El héroe cultural está tejiendo el mundo, montañas, árboles, hojas, piedras e incluso a sus primeros hijos. Pero tejer y fabricar no es, como el mito lo ejemplifica, reproducción o multiplicación [*-epame-*]. Se puede fabricar por sí solo pero no procrear. La reproducción necesita al otro. De hecho, la procreación sexual y la reproducción siguen siendo imposibles con los proto-animales. Los proto-animales míticos son, por lo tanto, a pesar que comparten lengua y cultura con los humanos, como los yukpa, *yukpa-pe* pero no son yukpa.

Las formas de la fabricación están expresadas en términos específicos de fabricación como tejer, disparar, cortar, etc., en términos de crecimiento o en términos de transformación. En las líneas introductorias del mito, se menciona un verbo para crecer *-atá-*. Sol-araña estaba creciendo *n-atá-nak* [3p-crecer-PasH] en el pasado histórico. Este verbo *-atá-* se refiere al crecimiento de las plantas, del pelo y los dientes, que crecen por su

propia cuenta en el sentido de salir o brotar. Dios-Sol estaba en su capullo creciendo por sí mismo como una planta. Por el contrario, cuando bajó, estaba transformado *-a̱cho-* la tierra. También se dice que él estaba haciendo crecer a la tierra *-atuna-*. Tanto *-atuna-* como *-atá-* son verbos intransitivos, lo que indica que el proceso de crecimiento es gramatical y en la vida común de los yukpa conceptualizado como algo que está sucediendo por propia cuenta, sin la intervención de nadie.

Lo que es significativo aquí es la diferencia entre las dos formas de crecimiento *-atá-* y *-atuna-*. Mientras *-atá-* es, como ya indiqué, utilizado para el crecimiento de las plantas, cabello, dientes o uñas, *-atuna-* se refiere al crecimiento de los seres personalizados que son considerados de tener sangre, como los animales y los seres humanos. Mientras el sol-araña estaba creciendo como una planta, la tierra está creciendo como un ser personalizado que tiene sangre. No es por casualidad que los yukpa cuentan historias de *non-piri*, el pene de la tierra que penetra e impregna mujeres yukpa. Por eso uno nunca hay que sentarse en el suelo sin utilizar una estera tejida o un trozo de madera.

Si bien crecer puede convertirse en un verbo transitivo por medio del marcador transitivo *-ka-*. Así crecer se convierte en una actividad iniciada por un agente externo, ‘alguien está haciendo crecer’. Pero sólo *-atuna-*, la forma de crecer cosas personificadas, puede ser iniciado por alguien, mientras *-atá-* sigue siendo el cultivo impersonal que sucede por sí mismo. Sólo seres personificados y cosas íntimas o poseídas pueden ser crecidos por alguien.

Hacer crecer algo, por tanto, es una capacidad, una forma de poder que uno está ejercitando. Por lo tanto, este crecimiento ya no es un proceso biológico autorreferencial, sino se convierte en una acción intencional. Pero no todo el crecimiento, por lo tanto es fabricación y depende de la acción exterior o humana, y en consecuencia la artesanía no proporciona el modelo para *todos* los actos creativos. No sólo la mayoría de las plantas, pero las larvas y capullos, como el héroe de la cultura durante su estado de metamorfosis están creciendo por su cuenta. En contraste, como veremos, se hace crecer a los niños cuando están alimentados y cuidados.

Artefactos como cestos, esteras o bolsas también crecen progresivamente en el proceso de hacer *atupepo*. Por lo tanto, crecer puede ser una auto-actividad o una exo-actividad en el sentido de hacer crecer. Ésta puede ser ejecutada por aquellos que poseen la sabiduría y tienen el poder de manipular y transformar las cosas y el mundo.

Esta capacidad de hacer crecer *[-atunka-]* o de hacer que algo estaba ocurriendo *[-a̱cho-]* no sólo se basa en una serie de manipulaciones instrumentales sino en actividades no instrumentales. Estos procesos se basan en la reestructuración simultánea de relaciones cognitivas, sociales y materiales. Como un mito irapa demuestra, el ‘conocimiento para transformar’ *[ṯuwan-ta-sha]* los proto-animales implica la atribución de los nombres, los hábitos alimentarios y lugares para vivir, pero también la fabricación

de atributos corporales. El héroe cultural está afilando las uñas, garras y los dientes y los distribuye a diferentes especies mientras canta canciones potentes [*irimi*], que se conocen como *alemi* en Guiana. Dios está distribuyendo e implantando dientes a serpientes, al pájaro carpintero y a los seres humanos, cuyos dientes son granos de maíz. Pero la diferenciación de las especies va más allá de un proceso técnico de la fabricación de las diferencias corporales. Esto implica la asignación de diferentes hábitos alimenticios, relaciones con otros seres y nichos ecológicos y la transformación ocurre por medio de las canciones.

Él hizo que algo estuviera ocurriendo con certitud en el pasado histórico. Pero este ‘hacer algo ocurrir’, esta transformación, no se reduce a una intervención física, a una fabricación hecha por manos, una manipulación instrumental de materiales sino él hace ocurrir la transformación por medio de palabras (*wonku*), hechizos (*pshkech*), canciones (*yochéme* [iroka] *yorimi* [irapa]) o pensamientos. Él hizo la tierra crecer pensando. Hechizos *pshkech* se mencionan en varias ocasiones en el mito iroka. *Pshkech*, el héroe quería estar borracho, y ya había cerveza ... *pshkech* quería ser servido, y le trajeron una calabaza para beber ... *pshkesh* quería que estos animales se fueran a vivir muy lejos, en el bosque ... *pshkech* les envió a los árboles altos. Así hizo que las cosas sucedieran.

La base común de estas acciones es al mismo tiempo instrumental, comunicativa y cognitiva. La fabricación en este sentido amplio está (re)organizando, (re)estructurando y (re)elaborando las relaciones físicas, sociales y cognitivas. Es en este sentido que uno está transformando, haciendo crecer, liberar algo de su forma y darle otra. Eso no puede ser reducido a un proceso físico-técnico instrumental que produce formas en la lógica de causalidad que transforma aspectos del medio ambiente. Implica relaciones sociales y comunicativas que no están limitados a seres humanos, y que reorganizan, equilibran y refinan aspectos del mundo. Esta reorganización es –en nuestros términos inadecuados– al mismo tiempo físico-técnico como social-comunicativo y cognitivo e implica una transformación de signos en un proceso que calcula, reequilibra y realiza opciones estructuralmente restrictas por el medio del tejido, por ejemplo, pero abiertas en los resultados y formas concretas que surgen de este proceso.

Finalmente, el héroe participó en la creación de los yukpa. *Sakuchache*, el carpintero contó a *papsh tyos* que encontró personas dentro un palo. Cuando el carpintero estaba tocando el árbol salía sangre y él podía escuchar gritos “uuujuuu”. El carpintero enseñó a *tyos* este árbol *manüchacha*, que tiene una resina líquida y roja que aparece como sangre. Mientras que el sufijo normalmente utilizado para árboles es *-yi*, el sufijo *-cha* indica en este caso, como ya hemos visto, una persona del pasado histórico. El carpintero le avisó de cortar *-üta-* dos palos de este árbol y de llevarlos hacia su casa. Así *tyos* estaba haciendo. Al próximo día salió de su casa para trabajar y cuando regresó en la tarde la comida estaba preparada. Los palos estaban todavía en su sitio. Al día siguiente pasó lo

mismo, y al tercer día él observó su casa desde lejos. Vio dos mujeres saliendo de los palos, ellas se pusieron a trabajar y a preparar la comida. Amóricha se acercó y agarró las mujeres (-*puchu*- = agarrar, coger con la mano) haciéndoles cosquillas (*sutankarapma*; *sutankat* = cosquilla). Cuando empezaron a reírse ellas definitivamente se transformaron y se quedaron en su forma humana. Como medida adicional, en la versión Sokorpa, el héroe toma y destruye la cubierta, la caja de madera de la cual salieron antes de que él las hizo reír. Así no tienen ninguna opción de volver. La misma palabra cubierta, piel o envoltura (*yushru* [sokorpa, irapa], *yusc̃hu* [iroka]) se utiliza para el capullo del cuál Dios-araña salió.

Los yukpa ya estaban viviendo, obviamente, totalmente desarrollados, en el árbol. Dios no está fabricando a los yukpa, pero los refina, añadiendo coyunturas en un proceso discontinuo de una 'secuencia operativa' (véase Pitrou 2015; Lemonnier 2012; Coupaye 2013). Y, por último, en una situación en la que todos los animales ya sabían cómo procrear sexualmente, los yukpa aprenden las habilidades de la reproducción sexual miméticamente de los pájaros o en otras versiones el héroe se junta con estas mujeres y se reproduce con ellas.

Objetos poseídos como extensión de la persona

Importantes procesos vitales se conceptualizan entonces como formas de fabricación. Mientras que los animales y los niños pueden ser fabricados, artefactos pueden crecer, como veremos. Sin embargo artefactos no se conceptualizan como seres vivos entre los yukpa. Las cosas que alguien está tejiendo o fabricando generalmente pertenecen a la categoría de substantivos íntimos o poseídos entre los yukpa. Están marcados por un prefijo específico pronominal posesivo indicando a quien pertenecen o de quien forman parte estas cosas (mí, tu, su). Estos substantivos no existen sin una indicación de la propiedad íntima e incluyen partes del cuerpo, parientes cercanos, objetos manufacturados y los resultados de las intervenciones físicas en el medio ambiente, tales como un campo despejado. Es imposible decir simplemente, la nariz, es siempre, mi nariz, tu nariz o su nariz -*ena*, *yena* o *yona*. La tercera persona del singular *yona* se utiliza cuando se habla simplemente de, una nariz. Más allá de las partes del cuerpo, el lugar donde se duerme, la propia mochila, la propia pipa, la estera, la ropa, armas y el campo son substantivos poseídos íntimos sobre los cuales uno ha extendido el dominio y que otros tienen que respetar. No se debe entrar sin permiso, tomar las cosas o incluso tocarlas. Se trata de extensiones de la persona que comparten el espíritu de la misma. Es por eso que tienen que ser destruidos o no pueden utilizarse, como los campos, después de la muerte de una persona.

Las actividades de las cosas: los escritos de unos objetos íntimos

Además unos objetos llevan *tomenu*, diseños. Aunque objetos entre los yukpa no son personas, ellos pueden tener su agentividad propia, la cual se puede manifestar en sus *tomenu*. Los yukpa traducen *tomenu* como ‘sus escritos’, ‘sus signos’ o ‘su pinta’ y se refieren a los signos de las cosas, pero también a la pinta de animales. La palabra también significa escribir *sementu* (*s-e-mentu* trans-ser-escrito) y se usa para petroglifos que son *papsh tyos ymenu*, el escrito del padre dios, o la huella del caracol en la hoja de una planta, *suru ymenu*, el escrito del caracol. Esta palabra viene de *ménu*, escribir, pintar o macar, un verbo común en varios idiomas caribes.



Figura 1. Tejiendo *yawose* (foto: Ernst Halbmayer, 2012).

El *tomenu* de la correa del hombro de la mochila yukpa es la pinta de la culebra. La mochila *mayuse* tiene un significado condensado y múltiple. Ellos distinguen el cuerpo de la mochila de la correa de hombro. El cuerpo de la mochila siempre está cosido por mujeres y es conceptualizado por analogía parcial con el cuerpo. Así que la mochila tiene en su extremo superior una boca (*ypotaye*) donde se ponen las cosas, y tiene un ano (*yupüjke*) en el centro del fondo. El patrón clásico bicolor (blanco y un rojo marrón) alterna con franjas anchas llamadas *yishasha* con tres franjitas pequeñas llamadas *yukno*.

La forma básica de la alternancia de las franjas en el cuerpo de la mochila desarrolla variaciones complejas de la fórmula 3 por 3. Este diseño es típico para los yukpa, y dispone de la multitud de maneras posibles de entender una lógica de encerramiento parcial, que tiene también analogías en la estructuración de los niveles cosmológicos.

Yo no voy a entrar en esta dimensión de la mochila ahora, sino voy a enfocarme en la correa de hombro que se llama *yawose* y la cual no está cosida pero tejida (Figura 1). Originalmente esta correa era fabricada por los hombres pero hoy está hecha por las mujeres. Los yukpa dicen que han aprendido a hacer este *yawose* de la culebra (*konéna* [iroka], *kiripo* [irapa, sokorpa]). Existen dos diseños básicos de la serpiente en estas correas.



Figura 2. El jefe y su familia (Booy 1918: 189).

Mientras que la ropa occidental se convirtió en la norma entre los yukpa más o menos a partir de la mitad del siglo pasado, ciertos aspectos de la ‘ropa’ tradicional están todavía en uso hoy en día. Fotografías viejas muestran el cambio de las formas de vestirse desde los años 50 o 60 del siglo pasado (Figura 2). A pesar de todos estos cambios hay una continuidad notable en el uso de mochilas de algodón entre los hombres y la cantidad impresionante de collares entre las mujeres iroka (Figura 3 y 4) y menkwe. ¿Por qué esta

continuidad en vista del cambio fundamental? Ambos, mochilas (*mayuse*) como collares, llamado *moke*, que es el nombre para la serpiente coral, son tan importantes que incluso se hacen para los niños pequeños y –en el caso de los collares a veces– para los perros.



Figura 3 y 4: Mujer y hombre iroka-yukpa (fotos: Ernst Halbmayer, 2012).

Utilizar las mochilas como los collares podría ser explicado en términos de valores estéticos y de estilo y belleza yukpa. Otra explicación menos convincente sería que se trata de una invención de la tradición en el sentido de Hobsbawm, de signos de una autenticidad conscientemente creada y políticamente utilizada para marcar y subrayar la identidad propia en relación con los blancos. Pero las mochilas, los collares y los vestidos coloridos de las mujeres no están estratégicamente utilizados, como son a veces las plumas y las túnicas que hoy se usan solo en contextos políticos en relación a los blancos. Las mochilas y los collares no forman parte de un esencialismo estratégico, pero tienen un valor interno, sin referirse directamente a los blancos. ¿Pero cuál es este valor?

Como he señalado, hay diferentes formas de tejer este diseño de la culebra. Dependiendo del tejido de la primera mochila que una persona consigue como niño, tiene que utilizar el mismo diseño por el resto de la vida. Si uno usaría otro diseño uno no sería reconocido por los seres, espíritus y actores invisibles y uno correría riesgo de llegar a

ser su víctima. Estar reconocido implica una protección contra ataques, enfermedades y picaduras de culebras. La pinta de la culebra es entonces un signo para comunicar con y ser reconocido por los no-humanos. Es un signo de similitud con las serpientes, es un ícono para ser reconocido y, finalmente, ser protegido de los ataques ya que uno mismo aparece como enemigo, como culebra peligrosa. En resumen la correa de hombro de la mochila yukpa es un medio de comunicación con el mundo no humano que puede ser leído como ícono señalando la similitud del portador con las serpientes. Indica que el portador tiene carácter y valor de culebra y que no está asumiendo el papel de la presa. Al mismo tiempo funciona como índice que está señalando peligro.

Como el vestido occidental le permite moverse y actuar en el mundo de los criollos, las mochilas y los collares permiten moverse y actuar sin peligro en un mundo poblado con otros seres, muchas veces invisibles y potencialmente peligroso. Lo importante es que la persona sea reconocida por los espíritus y actores no humanos como uno de ellos a través de estos escritos.

¿Cuál es la relación entre la culebra y la correa de hombro *yawose*? Estos ‘escritos’ no son solo símbolos que representan, son signos, índices e íconos, que comunican e influyen las áreas con las cuales una comunicación simbólica no es posible. Se comunican hacia afuera dirigiendo su mensaje hacia los seres no-humanos. Esta comunicación también puede realizarse en los sueños. Los yukpa dicen que no solamente es malo soñar con culebras sino que es “malo soñar con *mayu yawose*”, con la correa de la mochila. Si una persona sueña con la pinta de la culebra, esta persona no sale del pueblo, ya que ella va a encontrar a la culebra u otros enemigos. Este sueño “es preciso” como decía Esneda Saavedra, una yukpa de sokorpa. “Yo sí sabía que me iba a encontrar con la culebra porque yo soñé con la gasa de la mochila” (Alfredo Pena, iroka).

Es la pinta, el escrito, que tiene el poder. Si alguien ve la pinta “ya uno sabe por la pinta que es venenosa. ¿Ana me preguntaba por qué? ¡Por la pinta! Para nosotros eso significa la pinta de la gasa, es de una culebra, de las más peligrosas.” (Esneda Saavedra, abril 2015). *Moke*, el collar, dispone de otra pinta de la culebra coral que no tiene un diseño cruzado sino una secuencia de diferentes colores.

La relevancia de las mochilas no solamente indica la continuación de una tradición y de la mitología. Más bien indica una extensión de la persona, y la capacidad de la mochila de comunicar hacia afuera, de tomar en cuenta la percepción de otros seres y proteger a su portador.

Existe entonces no solamente un marco de fabricación complejo sino un sistema de comunicación entre humanos y no-humanos que no es solamente simbólico. Se trata de íconos e índices que van más allá del simbolismo de los humanos y establecen una eco-semiología, una interacción entre las diferentes especies. En estos casos no solamente cambios inesperados de lo que nosotros llamamos naturaleza son entendidos

como mensajes de actores no-humanos invisibles (véase Halbmayer 2004b) sino los escritos establecen una comunicación con los otros seres concebidos como personas. Es por esta capacidad que las mochilas y los collares son importantes hasta hoy. Llevan signos que no solo tienen una función mnemotécnica en relación con la mitología y el arte verbal ritualizado (Severi 2015). Estos signos, que no simbolizan conceptos ni palabras (véase Salomon 2001), indican peligro y tienen una similitud con las culebras refiriéndose a no-humanos.

Aunque las mochilas y las flechas que también llevan *tomenu* de culebra son medios de comunicación que tienen su agencialidad, no son personas. Son más bien extensiones de la persona, las culebras de la persona, que no se transforman en otros seres. Estos signos indican y comunican la potencialidad de la culebra y forman parte de una eco-semiología que se refiere al otro. Pero estos escritos no implican una alteración de la percepción y no implican una metamorfosis.

Si los yukpa se ponen la pinta de la culebra no los transforman en culebras, son solo los otros que los ven como tales. Yukpa y culebras no solo tienen cuerpos distintos sino también tienen interioridades diferentes. Los yukpa se apoyan en sus escritos y asumen una apariencia con la cual comunican hacia su exterior para poder vivir en un mundo con múltiples y peligrosas personas no-humanas. De esta forma los yukpa asumen las capacidades asociadas con los diseños sin metamorfosis o devenir del otro.

La información presentada sobre los yukpa en este artículo es solo una prueba más que la etnografía que surge de la interacción con los especialistas indígenas puede abrir nuevos caminos para la comprensión de 'objetos', su agentividad y formas de comunicar. En el caso presentado las cualidades y características de los objetos están relacionadas a nociones de la fabricación y del crecimiento que no pueden ser reducido a manipulaciones instrumentales-tecnológicas. Aspectos del ambiente natural y de la materia prima son parte de relaciones sociales y al mismo tiempo son signos. Con su manipulación se puede hacer algo y por eso la fabricación es al mismo tiempo un proceso social-comunicativo y cognitivo que implica una transformación y calculación de los signos y de las relaciones sociales y no solo una acción instrumental-tecnológica.

Tales aspectos extraordinarios de los diferentes regímenes de los objetos quedan en su mayor parte marginales y excluidos en los museos antropológicos, donde los objetos están separados de sus contextos originarios y encerrados en nuestra ontología y la lógica y la práctica de los museos. Cambiar las prácticas de organizaciones grandes como las de los museos antropológicos no es una tarea fácil. Estas instituciones encarnan la ontología naturalista con su enfoque en la fisicalidad compartida de los objetos que organiza su lógica de la preservación. Esta lógica institucional permite poca tolerancia y libertad de acción para prácticas alternativas que surgen por ejemplo de los encuentros con grupos indígenas, sus cosmologías y prácticas sociales. Que indígenas trabajan y reactualizan sus

conocimientos y prácticas con objetos hechos por sus antepasados en los contextos de los museos, es –al mínimo en Europa– todavía la excepción. Se trata de experimentos bien preparados y limitados que están en sus efectos pocos previsibles pero prometedores. Estos experimentos, el contacto e intercambio como los proyectos conjuntos transfieren la realidad de concepciones y experiencias alternativos a los archivos de los objetos durmientes y permiten que las rutinas y lógicas de los museos empiezan a ser desorientadas y al mejor reorientadas y transformadas en conjunto con nuevas éticas, leyes y derechos de los pueblos indígenas. Como antropólogos trabajando con los grupos indígenas adentro y afuera de las colecciones me parece sumamente importante de impulsar tal transformación, que no solo puede aportar a una descolonización de nuestro pensamiento –sobre objetos por ejemplo– sino también de la venerable institución del museo antropológico en Europa. Estos experimentos pueden ser las semillas de las cuales salgan nuevas y diferentes relaciones entre los museos y los pueblos indígenas que hacen brotar nuevas lógicas y prácticas de las cenizas del colonialismo europeo.

Referencias bibliográficas

- Armato, Javier (ed.)
 1988 *Lo que cuentan los yukpa*. Maracaibo: Comisión Presidencial para el Bicentenario del Natalicio del General Rafael Urdaneta.
- Booy, Theodor de
 1918 The people of the mist: An account of explorations in Venezuela. *The Museum Journal* 9(3-4): 183-223.
- Coupaye, Ludovic
 2013 *Growing artefacts, displaying relationships: Yams, art and technology amongst the Nyamikum Abelam of Papua New Guinea*. New York: Berghahn Books.
- Descola, Philippe
 2005 *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Fienup-Riordan, Ann
 2005a *Ciuliamta akluit: Yupik elders explore the Jacobsen Collection at the Ethnologisches Museum Berlin = Things of our ancestors*. Seattle u.a.: University of Washington Press.
 2005b *Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin: Fieldwork turned on its head*. Seattle: University of Washington Press.
- Guss, David M.
 1989 *To weave and sing. Art, symbol, and narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
 1991 "All things made": Myths of the origins of artefacts. En: Preuss, Mary H. (ed.): *Past, present, and future. Selected papers on Latin American Indians literatures*. Culver City: Labyrinthos, 111-115.

Haberland, Wolfgang

- 1957 Black-on-red painted ware and associated features in intermediate area. *Ethnos* 22(3-4): 148-161.

Halbmayer, Ernst

- 2004a Elementary distinctions in world-making among the Yukpa. *Anthropos* 99: 39-55.
 2004b "Natur" oder die Inversion des Zeichens. Überlegungen zu "Oralliteratur" Carib-sprechender Indianer und Natur als Kommunikationsmedium. En: Mader, Elke & Helmuth Niederle (eds.): *"Die Wahrheit ist weiter als der Mond". Europa-Lateinamerika: Literatur, Migration, Identität*. Wien: Facultas, 213-230.
 2013 Mission, food, and commensality among the Yukpa. Indigenous creolization and emerging complexities in Indigenous modernities. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* 11(1): 65-86. <<https://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol11/iss1/5/>> (20.11.2017).
 2016 Weaving the world and the origins of life as we know it. Notions of growth, fabrication and reproduction in Yukpa origin myths. *Revista de Antropología* 59(1): 145-177. <<http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.116915>>.

Hill, Jonathan D. & Fernando Santos-Granero (ed.)

- 2002 *Comparative Arawakan histories. Rethinking language family and culture area in Amazonia*. Urbana: University of Illinois Press.

Hoopes, John W. & Oscar M. Fonseca Z.

- 2003 Goldwork and Chibchan identity: Endogenous change and diffuse unity in the Isthmo-Colombian area. En: Quilter, Jeffrey & John W. Hoopes (eds.): *Gold and power in ancient Costa Rica, Panama, and Colombia. A symposium at Dumbarton Oaks, 9 and 10 October 1999*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collections, 49-90.

Karadimas, Dimitri

- 2015 Casse-tête caribe, jeu d'images. Analyses iconographiques des motifs des massues circum-caribes, des ciel-de-cases wayana et des vanneries yekuana. *L'Homme* 214(2): 37-74. <<http://dx.doi.org/10.4000/lhomme.23806>>.

Kirchhoff, Paul

- 1943 Mesoamerica. *Acta Americana* 1: 92-107.

Lagrou, Els

- 2007 *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks.
 2012 Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción. *Mundo Amazonico* 3: 95-122. <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/32563>> (20.11.2017).

Lemonnier, Pierre

- 2012 *Mundane objects: Materiality and non-verbal communication*. Walnut Creek: Left Coast Press.

Münzel, Mark (ed.)

- 1988 *Die Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*. Roter Faden zur Ausstellung, 14. Frankfurt a. M.: Dezernat für Kultur u. Wissenschaft.

- Overing, Joanna & Alan Passes (eds.)
 2000 *The anthropology of love and anger. The aesthetics of conviviality in Native Amazonia*. London/ New York: Routledge.
- Peers, Laura L. & Alison K. Brown
 2003 *Museums and source communities: A Routledge reader*. London/New York: Routledge.
- Pitrou, Perig
 2015 Life as a process of making in Mixe Highlands (Oaxaca, Mexico): Towards a 'general pragmatics' of life. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 21(1): 86-105. <<http://dx.doi.org/10.1111/1467-9655.12143>>.
- Prinz, Ulrike
 2000-2001 La metamorfosis como principio estético. *Bulletin de la Société Suisse de Américanistes* 64-65: 161-167. <<https://www.academia.edu/10975805>> (20.11.2017).
- Ruddle, Kenneth
 1971 Notes on the nomenclature and distribution of the Yukpa-Yuko tribe. *Antropológica* 30: 18-28.
- Salomon, Frank
 2001 How an Andean "writing without words" works. *Current Anthropology* 42(1): 1-27.
- Santos-Granero, Fernando (ed.)
 2009 *The occult life of things. Native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.
- Severi, Carlo
 2011 L'espace chimérique. Perception et projection dans les actes de regard. *Gradhiva* 13: 9-47. <<http://dx.doi.org/10.4000/gradhiva.2021>>.
 2012 The arts of memory. Comparative perspectives on a mental artifact. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(2): 451-485. <<http://dx.doi.org/10.14318/hau.2.2.025>>.
 2015 *The chimera principle: An anthropology of memory and imagination*. Chicago: Hau Books.
- van Broekhoven, Laura; Buijs, Cunera & Pieter Hovens (eds.)
 2010 *Sharing knowledge & cultural heritage: first nations of the Americas. Studies in collaboration with indigenous peoples from Greenland, North and South America*. Leiden: Sidestone Press.
- van Velthem, Lucia Hussak
 1992 Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. En: Vidal, Lux (ed.): *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 53-66.
 1994 Peles pintadas. A decoração corporal como identidade. En: D'Inaco, Maria Ângela & Isolda Maciel da Silveira (eds.): *Amazônia e a crise da modernização*. Coleção Eduardo Galvão. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), 329-334.
 1998 *A pele de Tuluperê. Uma etnografia dos trançados Wayana*. Belém: /Museu Paraense Emilio Goeldi.
 2003 *O Belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim.
- Vidal, Lux (ed.)
 1992 *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).

Viveiros de Castro, Eduardo B.

- 1993 Alguns aspectos da afinidade no dravidiano amazônico. En: Viveiros de Castro, Eduardo B. & Manuela Carneiro da Cunha (eds.): *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Núcleo de História Indígena, 149-210.
- 1998 Cosmological deixis and Amerindian perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 4(3): 469-488. <<http://dx.doi.org/10.2307/3034157>>.
- 2001 GUT Feelings about Amazonia: Potential affinity and the construction of sociality. En: Rival, Laura M. & Neil L. Whitehead (eds.): *Beyond the visible and the material*. Oxford/New York: Oxford University Press, 19-44.
- 2004 Exchanging perspectives. The transformation of objects into subjects in Amerindian ontologies. *Common Knowledge* 10(3): 463-484.